Lee Chang-dong, le désir et le désordre

Depuis *Peppermint Candy* en 2000, notre revue porte une attention soutenue et enthousiaste au travail de Lee Chang-dong (trois couvertures, trois entretiens). L'année dernière, nous fûmes si complètement transportés par Burning (voir n° 691, p. 16) que nous décidâmes de revenir plus longuement sur l'œuvre du cinéaste coréen. La sortie ce mois de l'édition française du DVD nous en donne l'opportunité. Fidèles à la tradition de *Positif* de publier de longs entretiens, nous vous proposons une passionnante interview de huit pages au cours, de laquelle le réalisateur revient sur l'ensemble de sa filmographie depuis *Green Fish* (1997). Les solides liens d'amitié et de confiance entre Lee Chang-dong et notre revue l'ont conduit à nous livrer un texte inédit : une brève et poignante nouvelle dans laquelle il évoque un épisode significatif de sa vie. C'était pour nous l'occasion de revenir sur sa carrière d'écrivain et de scénariste. Nous avons aussi eu la chance de rencontrer en Corée l'acteur Moon Sung-keun, immense star dans son pays, qui a pu observer l'évolution artistique de Lee Chang-dong – ainsi que son travail de producteur et son activité de ministre de la Culture – depuis ses débuts d'assistant réalisateur sur *L'Île étoilée* de Park Kwang-su (1993). De manière générale, l'ensemble de ce dossier vous permettra de plonger profondément et intimement dans l'œuvre de ce grand metteur en scène du désir et du désordre qu'est Lee Chang-dong.

Dossier dirigé par Jean-Christophe Ferrari et Adrien Gombeaud

Lee Chang-dong, le grand entretien

par Yann Tobin

Lee Chang-dong pendant le tournage de *Secret Sunshine*

** Entretien réalisé à la Cinémathèque française à Paris, le 29 août 2018, traduit du coréen par Kim Yejin.*

Yann Tobin : **Quand on revoit aujourd'hui votre premier long métrage, *Green Fish* (1997), et qu'on a vu tous ceux que vous avez tournés depuis, on a l'impression que, dès les premières minutes, nombre d'éléments de vos films ultérieurs sont déjà présents : un train (comme dans *Peppermint Candy*), un décor qu'on reverra à la toute fin (comme dans *Poetry*), un jeune homme rencontrant une femme qui deviendra un fantasme (comme dans *Burning*), et des motifs à venir : une séquence d'agression physique où la violence reste hors champ, un personnage qui se regarde dans un miroir et, un peu plus tard, un personnage qui s'adresse à une autre qui regarde la télévision sans l'écouter, un handicapé moteur, une femme âgée qui fait la toilette d'un autre personnage... C'est vertigineux !**

Lee Chang-dong : Ce n'est pas la première fois qu'on me fait ce genre de remarque, bien sûr… mais dit comme ça, j'ai l'impression que vous avez percé à jour mon secret de fabrication ! En effet, tout se renvoie sans cesse dans mes films… Plus ou moins délibérément. Le motif du miroir, dans *Green Fish*, est très conscient, puisque le thème du film est celui de l'identité. Je voulais dire que lorsque l'environnement change, l'identité des personnages aussi, surtout les jeunes. Il fallait donc que le jeune homme se regarde dans une glace avant de faire quoi que ce soit. Par la suite, c'est moins conscient, ou avec une raison différente : à la fin de *Secret Sunshine* (2007), si Shin-ae se regarde dans un miroir, ce n'est pas parce qu'elle a des problèmes d'identité, mais parce qu'elle se bat contre elle-même. Elle essaie de chercher une raison de vivre et de lutter, et c'est alors qu'intervient le personnage joué par Song Kang-ho qui essaie de l'aider.

Est-il vrai que vous avez eu l'idée de *Peppermint Candy* (2000) après vous être regardé dans une glace ?

Pas tout à fait, mais je dirais que c'est ce qui m'a donné *envie* de faire le film. Un matin, je me rasais et, en me regardant, je me suis dit : « Ce que j'ai vieilli… » Et encore, c'était il y a vingt ans ! Une phrase

de Romain Gary m'est revenue en tête : « Je ne voulais pas ressembler à ça. » J'ai commencé à me demander, justement, à quoi je ressemblais vingt ans auparavant. Puis, je me suis fait la remarque : « Si seulement je pouvais retourner vingt ans en arrière… » Évidemment, c'est impossible dans la vie… mais pas dans un film ! Autre chose qui m'a poussé à faire ce film, c'est qu'en 1999, tout le monde parlait du nouveau millénaire, de l'an 2000, bref du futur. On avait l'impression que tout allait changer, les chercheurs en parlaient. Quant à moi, je me demandais si le monde qui s'annonçait allait être si différent… et au contraire, cela me donnait envie de retourner vers le passé. Pour comprendre l'avenir, il me semblait essentiel d'explorer le passé : à l'orée de ce nouveau millénaire, je voulais réfléchir sur la notion même de temps. Du coup, aujourd'hui, vous me projetez quarante ans en arrière !

Point de départ

Vous étiez écrivain avant de devenir scénariste, puis réalisateur. Quel est votre point de départ quand vous écrivez un scénario ?

Cela peut être un thème, une idée, un livre existant… Il n'y a pas de règle, c'est au cas par cas. Les choses se mélangent. Pour *Green Fish*, je venais de déménager de Séoul à Ilsan, en proche banlieue, et c'était quasiment la première « ville nouvelle » de la région. Donc j'y étais un « nouvel habitant ». Il y avait aussi un ami réalisateur et l'acteur Moon Sung-keun. Nous vivions tous les trois à Ilsan, où j'habite toujours. Nous discutions sans cesse au café, à bâtons rompus, en regardant dehors à travers la vitre. C'est devenu une sorte de *brainstorming*. Il y avait là une voie ferrée, ancienne mais toujours en activité, autour de laquelle s'était construite cette agglomération toute neuve. Je me demandais : « Mais tous les gens qui vivaient ici avant, et qui prenaient ce train, où sont-ils partis ? » C'est à ce moment-là que l'idée de ce film a germé. Que sont-ils devenus ? Et si le jeune homme qui habitait ici autrefois était dans le train qui passe aujourd'hui ? Imaginons qu'il a fait son service militaire et qu'il rentre chez lui, après avoir quitté l'armée. En discutant, on s'est dit : tiens, il a peut-être rencontré une jeune femme… Il fume et l'observe à l'autre bout du wagon et, soudain, un foulard s'envole et se dirige vers lui. Une tragédie va lui arriver : cette « femme fatale » va changer son destin. C'est comme ça que s'est amorcé le film.

La femme fatale est un archétype du film noir et, à cause d'elle, le héros est ensuite mêlé à une histoire de gangsters… Mais on s'aperçoit que c'est peut-être l'inverse qui est intéressant : en rencontrant ce jeune homme, c'est sa destinée à elle qui va être bouleversée. Ce qui annonce quelque chose d'essentiel dans votre cinéma : on s'attend à une trajectoire ou à un genre, mais c'est une autre trajectoire ou un autre genre qui se dessine…

Pour ce film-là, c'était intentionnel d'emmener le public vers une autre direction que celle qu'il attend. C'était mon premier film, je n'avais pas fait d'école de cinéma et n'avais aucune expérience. Je ne savais pas si je pourrais concrétiser le projet, trouver les financements. Il fallait donc que je puisse rassurer les investisseurs. En 1996, l'industrie était au plus bas, le public local n'attendait rien du cinéma coréen et, en tout cas, il se fichait éperdument des films sérieux. Les codes du film de genre étaient un peu obligatoires. Au début, notre trio prenait cette histoire à la légère, je ne pensais pas du tout que cela deviendrait un film pour moi ; en fait, quand ça s'est transformé en *brainstorming*, c'était pour aider l'autre réalisateur. Entre deux réunions, je continuais d'y penser comme ça, en m'amusant. Mais quand je me suis vraiment mis à écrire le scénario, je ne voulais

Le motif du miroir
(Han Suk-kyu dans *Green Fish*)

plus suivre les codes du polar : une fois le spectateur dans ma poche grâce à ces éléments familiers, je voulais faire le film dont j'avais envie et embarquer le public ailleurs. À l'époque, les spectateurs ont été un peu déroutés voire en colère ! Ils se sont peut-être sentis trahis. Le film ne répondait pas à leurs attentes : la vengeance ne s'accomplit pas, il n'y a pas vraiment de scènes d'action, de catharsis. Le film s'attarde sur l'intériorité des personnages et s'intéresse plus aux désirs cachés de ces criminels qu'à leurs actes.

« Si seulement je pouvais retourner vingt ans en arrière... » (*Peppermint Candy*)

Établir une tension (Sol Kyung-gu, Moon So-ri dans *Peppermint Candy*)

Et, après la mort du personnage principal, l'histoire continue encore quinze minutes : la « femme fatale » est enceinte et ne sait pas de qui ; la famille du protagoniste a ouvert un restaurant et sert « l'ennemi » sans le savoir... Cet épilogue brise complètement les attentes du public, qui n'a pas trop su comment recevoir ce film. Et c'est ce que je souhaitais !

Jouer avec l'attente du public

Cela se confirmera dans vos films suivants : vous déroutez le public, vous ne lui facilitez pas la tâche, vous l'obligez à porter son attention sur des détails apparemment insignifiants... Ainsi à la fin du même film, la jeune femme regarde la photo d'une maison qu'en fait, vous aviez montrée au générique de début. Il aurait été logique de revoir cette photo pour qu'on s'en souvienne mieux, mais on ne la voit pas. Ce genre de décision est-elle prise au montage ?

Oui, mais souvent, c'est déjà dans le scénario. Dans les manuels de scénario du cinéma traditionnel, on vous explique comment diriger l'attention du spectateur, susciter son adhésion, lui faire comprendre ce qu'il doit comprendre. Dès mes débuts, je n'ai eu aucune envie d'employer ces ficelles-là. C'est peut-être aussi parce que je n'ai pas fait d'école de cinéma : en réalité, je ne sais pas comment faire pour être « cinématographique » ! Je ne fais pas exprès de trahir l'attente du spectateur. C'est juste que, pour moi, l'essence du cinéma, ou en tout cas l'un de ses éléments les plus importants, c'est la tension qui vient du fait qu'on ne sait pas ce qui va arriver l'instant d'après. Parce que la vie est comme ça. Ce qui est, pour moi, le plus purement cinématographique, même si on filme le quotidien et qu'il ne « se passe rien », c'est établir une tension pour qu'on se demande justement à quel moment il va se passer quelque chose ! Qu'il s'agisse d'un thriller, d'un film d'horreur ou d'une histoire d'amour, ces moments de tension sont cruciaux. Le paradoxe, c'est que les films commerciaux se doivent de combler sans cesse l'attente du spectateur pour soulager cette tension : s'il attend une scène de vengeance, il faut la lui donner ; s'il souhaite que l'histoire d'amour se termine bien, il lui faut une *happy end*. Et si on ne leur donne pas ce qu'ils veulent, ils sont mécontents et trouvent le film difficile à comprendre ! Malgré tout, je pense que le cinéma doit être fidèle à la vie, en maintenant sans relâche cette tension.

Mais si on se contente de satisfaire exactement l'attente du public, il va être déçu qu'il n'y ait pas plus que ce qu'il attendait. Il faut quand même le surprendre un peu...

Tout à fait. C'est un peu comme un jeu où chaque équipe doit tirer une corde vers soi pour faire tomber l'autre ! Si d'emblée on tire fort, on a l'impression qu'on va gagner. En fait, il s'agit de relâcher un peu la corde pour faire croire à l'adversaire qu'il mène, puis tirer au dernier moment pour vaincre par surprise. Chaque séquence opère un jeu de va-et-vient subtil. Mais il ne faut pas non plus

se limiter aux détails : tout doit avoir un lien avec le propos général du film. On parle peut-être aussi de choses qui sont d'un niveau différent, d'émotions inattendues, moins convenues : le jeu devient alors plus complexe… et risqué. Le public entre dans la salle de cinéma et il a parfois l'impression qu'on lui sert un plat qu'il n'a pas commandé !

Cela m'évoque un passage de *Peppermint Candy* où le spectateur est mené dans une autre voie que celle qu'il pouvait espérer. Quand le protagoniste récupère son appareil photo, et que le marchand lui dit : « Vous avez oublié une pellicule dans l'appareil. » Comme le récit du film est construit à l'envers et qu'on ne sait jamais ce qui s'est passé avant ce qu'on voit, on se dit : « Ah, quand il va développer la bobine, on aura ainsi accès à ses souvenirs ! » Et pas du tout : il sort la pellicule et l'expose à la lumière pour que personne ne puisse jamais savoir ce qu'elle contenait.

En l'occurrence, il ne s'agissait pas exactement de déjouer l'attente du spectateur. Dans ce film, je voulais parler du temps, c'était le thème principal. Or l'un des objets permettant de concrétiser cette notion était l'appareil photo, parce que c'est un outil qui capture un instant précis. Faire développer la pellicule, c'est conserver cet instantané qui a fixé le temps. Lorsque le personnage prend cette pellicule et l'expose, ce temps est anéanti. C'est ce que je voulais montrer. Le spectateur n'est peut-être pas censé ressentir exactement cela, mais visuellement, le plus important pour moi était que ce long ruban de pellicule qu'il tire ressemble au train qui, entre chaque chapitre de l'histoire, nous fait retourner dans le passé.

Manier l'ironie

Il y a un concept très présent dans votre cinéma, celui d'ironie. Ici, l'ironie, c'est que, finalement, cet appareil n'aura jamais servi : il n'a capturé aucun temps ! Cela rappelle le parallèle ironique entre la vraie famille biologique très dysfonctionnelle dans *Green Fish*, et celle, en apparence harmonieuse, de la bande de gangsters, tout le film démontrant par la suite l'inverse. Cette démarche est-elle délibérée ?

Oui, j'en ai conscience… mais dans mon inconscient aussi, il y a de l'ironie ! Parce que je pense que la vie est ironique. Et en fiction, que ce soit dans les films ou les livres, la notion même de narration est ironique. Cela n'a pas changé depuis Aristote ! Et même sans remonter jusqu'à *Œdipe roi*, dans toutes les histoires, il y a de l'ironie.

Dans lequel de vos films ce concept était-il présent dès le départ ?

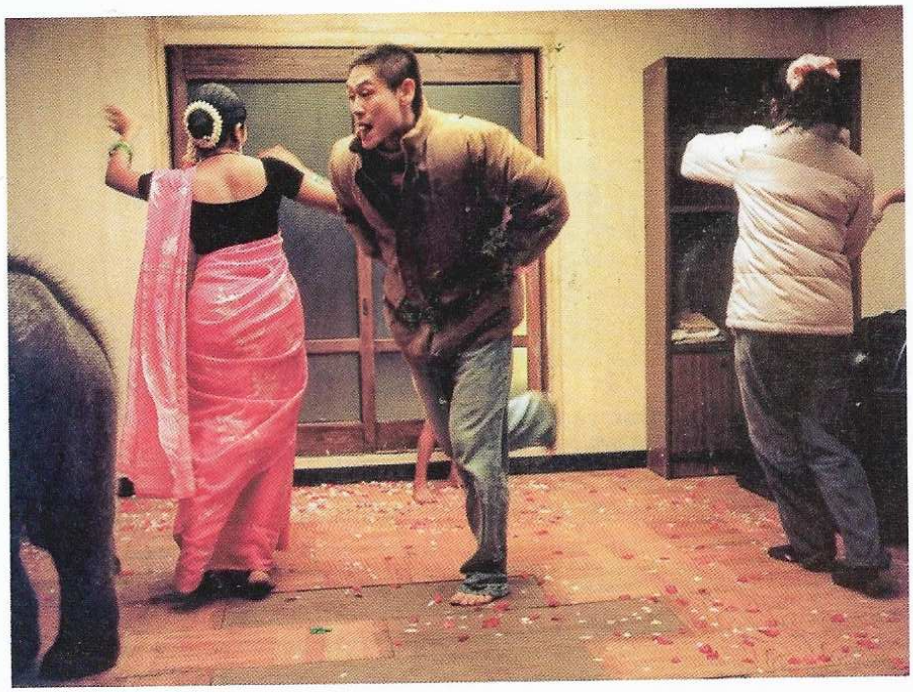
Peppermint Candy, justement. Le parti pris de raconter l'histoire à rebours, c'est-à-dire à l'encontre du temps qui passe, est en soi ironique. C'était inscrit dans le projet. Par exemple, le personnage principal n'aime pas les chiens. Dès qu'il en voit un, il lui donne un coup de pied. Mais après un certain temps (ce que bien sûr, dans le film, on a vu *avant*), une fois qu'il a divorcé, quand il veut revoir sa femme et qu'elle ne lui ouvre même pas la porte, le seul être qui est content de le revoir, c'est le chien qui remue sa queue ! Ce film est plein de touches ironiques comme celle-là : par exemple, sa future épouse lui demande de lui apprendre à faire du vélo, ce qui les rapproche ; ensuite elle apprend à conduire… ce qui la mène à voir l'adultère ! C'est cette ironie qui rend le temps assez redoutable : il passe, on n'y peut rien, on ne sait pas ce que réserve le futur. Mais, si tout à coup quelqu'un meurt dans un accident de voiture ou un attentat terroriste et qu'on revient en arrière sur sa vie, on peut comprendre l'ironie de l'existence : la personne ne savait pas qu'elle allait mourir et elle vient peut-être d'ouvrir un compte d'épargne pour ses vieux jours ! Tout ce film est construit autour de ces jeux d'opposition ironiques, y compris la scène de pique-nique qui ouvre et qui termine le film, avec les mêmes personnages à vingt ans d'écart.

Accepter une tragédie

J'ai l'impression qu'un autre de vos films cultive l'ironie à chaque séquence, c'est *Secret Sunshine*, qui commence d'ailleurs par la mort brutale d'un personnage dont on essaie de reconstituer ce qu'il désirait avant. Surtout, c'est un film où, à chaque fois que l'héroïne prend une décision, la scène d'après nous montre que la conséquence est l'inverse de ce qu'elle souhaitait !

En effet, cela a un rapport avec le ridicule de l'être humain et avec son désir.

Une souffrance au-delà du désespoir
(Jeon Do-yeon dans *Secret Sunshine*)



Des récits d'apprentissage
(Sol Kyung-gu, Moon So-ri, *Oasis*)

Shin-ae, même si elle était trompée par son mari, refusait de l'admettre. Elle se rend à la ville natale de celui-ci, où elle espère remédier à son amour trahi. C'est là qu'au contraire, la tragédie choisit de s'abattre sur elle. Comme elle n'a pas envie d'être ridiculisée par ses voisins, elle commence à chercher un terrain aux alentours, afin de s'y installer définitivement, et c'est à la suite de cela qu'elle perd son fils. Tout cela est ironique.

L'ironie la plus cinglante concerne le pardon : elle croit que pardonner va la sauver, alors que cela l'enfonce encore plus.

Oui, mais pour commencer : le pardon est-il possible ? Qui peut pardonner ? Le Dieu qui dit qu'il peut pardonner, quel genre de dieu est-il ? Ce sont des questions très difficiles. Quand on regarde le personnage, son désir est si fort qu'elle finit par se briser elle-même, un peu comme Œdipe. C'est un film sur une souffrance qui est au-delà du désespoir. Le plus douloureux pour un être humain, c'est de s'apercevoir que c'est sa propre décision qui a mené à sa perte. Elle est responsable de sa douleur, c'est ce qui est le plus dur.

Avec un tel projet, vous posez-vous la question du public, de sa capacité à accepter quelque chose d'aussi négatif ?

Bien entendu, cela m'inquiète ! Je ne sais pas si le public supportera cette noirceur. De la même manière que je m'étais demandé si le récit à l'envers de *Peppermint Candy* ne provoquerait pas rejet et incompréhension. Sans parler d'*Oasis*, une histoire d'amour entre des personnes handicapées que l'on évite dans la vie réelle ! Même mon entourage s'inquiète des réactions du public. Mais certains spectateurs acceptent de dépasser cet aspect rébarbatif et de découvrir autre chose. Par exemple, la rédemption de la vie dans *Secret Sunshine*, l'espoir… Je vous vois dubitatif. Mais en fait, j'ai rencontré des gens qui ressemblaient à mon personnage. Une de mes voisines était une dame qui s'était mariée, avait eu deux fils et, un beau jour, son mari avait brusquement disparu. Elle avait beau essayer de comprendre, elle n'y arrivait pas. Elle a donc élevé ses deux fils, qui sont allés à l'université. Elle a tout fait pour s'en sortir, femme de ménage, serveuse… Elle allait à l'église pour tenter de percer ce grand mystère : pourquoi son mari avait-il disparu ? Dieu n'a pas réussi à l'apaiser, à lui procurer la rédemption qu'elle attendait, mais elle faisait comme si. Elle a vu ce film et, une semaine après, je l'ai croisée. Elle paraissait très fatiguée et amaigrie. Elle m'a raconté qu'après avoir vu *Secret Sunshine*, elle avait passé une semaine chez elle à pleurer. Je me suis senti très coupable d'avoir eu cet effet sur elle et me suis excusé. Et au contraire, elle m'a remercié, ou plutôt, elle m'a dit : « Pendant tout ce temps, j'allais à l'église et je me comportais normalement, comme si tout allait bien. » Elle m'a dit avoir compris, en voyant mon film, qu'elle s'était trompée elle-même et avait trompé les autres, et que mon film lui avait donné des réponses que la religion n'avait pas pu lui apporter ! Puis elle m'a dit que désormais, les choses iraient sûrement beaucoup mieux. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'elle a été sauvée par mon film, mais elle avait vu que parfois, une souffrance arrive à être guérie par une autre souffrance…

Héroïsme et apprentissage

Je crois que vous venez de définir le thème principal de ce film, et qui le différencie de tous les autres que vous avez faits : la lucidité sur soi-même.

Quand je compare ce personnage avec les autres de mes films, c'est la seule qui se rapproche des héros, au sens mythologique. C'est un être humain qui se bat avec Dieu. Et pour oser le faire, alors qu'on se doute qu'on n'y parviendra pas, il faut en effet posséder une sorte de lucidité envers soi-même. Cela lui donne le courage d'affronter Dieu, ce qui peut exiger de complètement sacrifier sa personne.

C'est le plus courageux de tous vos personnages…

D'un autre côté, on peut penser que c'est aussi le plus bête ! Ce n'est pas incompatible.

En se regardant dans le miroir à la fin, c'est comme si elle réalisait la force de son propre courage…

Oui, et c'était annoncé dans la scène avec la fleuriste qui parle d'elle, chez le coiffeur. Quand elle quitte, furieuse, le salon de coiffure alors qu'elle a les

cheveux à moitié coupés, elle se voit dans un miroir : elle a l'air à moitié folle, s'en rend compte et, à partir de ce moment-là, elle se met à positiver. Toutes mes histoires traitent de la maturité d'un personnage (quel que soit son âge) : comment est-ce qu'il grandit. En d'autres termes, c'est la quête de leur vérité. Mes films sont des récits d'apprentissage. Il s'agit toujours de la quête du Graal, qu'on n'arrive jamais à tenir dans ses mains. Mais même si on n'atteint jamais le but, on apprend en chemin : une fois qu'on a appris et qu'on a la connaissance, on peut changer, devenir une nouvelle personne. Tous mes films parlent de cela.

Dans vos films les plus récents, une des manières de parvenir à cette maturité est la création. Je pense à l'écriture dans *Poetry* et dans *Burning*.

Je suis écrivain et réalisateur, donc la création est une question à laquelle je réfléchis beaucoup, ce qui se reflète sûrement dans mes films. Le problème auquel est confrontée Mija dans *Poetry* est le lien entre la véritable beauté et l'éthique ou la morale de l'être humain. C'est une question essentielle que je me pose sans cesse depuis le début de ma carrière, comme *a priori* tous les artistes, à mon avis. C'est-à-dire : l'art que je pratique peut-il quoi que ce soit contre la misère ou le mal absolu de ce monde ? Dans *Burning*, le protagoniste est entouré de mystères et d'énigmes. Il n'arrive pas à saisir ce qui ne va pas dans notre monde, rempli de contradictions et de problèmes. En tant qu'écrivain, il se demande quel genre d'histoire il va pouvoir raconter pour percer ce mystère. Le film raconte les étapes de cette interrogation. En ce sens, ces personnages me représentent en effet.

Création et politique

Dans ce rapport entre les créateurs et le monde qui les entoure, il y a dans votre cinéma une réflexion politique au sens large, qui concerne le pouvoir ou la domination de certains personnages sur d'autres.

C'est vrai. Jusqu'à la fin des années 1960, la littérature ou l'art, pensait-on, pouvait contribuer à changer le monde. L'artiste pouvait espérer accomplir cela à travers le lecteur ou le spectateur, en lui communiquant une vision différente du monde, et qu'en retour cela aurait des effets positifs sur ce monde. On croyait encore que l'Histoire allait vers une amélioration de nos vies. Cette foi a persisté au fil des années 1980 et 1990, mais aujourd'hui, on y croit de moins en moins, voire plus du tout. Par exemple, la littérature de William Faulkner allait dans ce sens. Il parlait de pauvres gens qui vivent au bord du Mississippi, qu'ils soient blancs, noirs ou métis, des souffrances endurées, mais aussi d'un possible salut. En recevant son prix Nobel, il a affirmé que sa littérature était dédiée à ces gens-là. Pour lui, le lecteur aussi pouvait, en quelque sorte, être sauvé par ce qu'il lisait. C'était la valeur de la littérature. Et il ajoutait que si, à son époque, on y croyait de moins en moins, lui y croirait jusqu'au bout. Ce discours m'a beaucoup touché. Or nous ne vivons plus dans le monde de Faulkner, mais dans celui de Haruki Murakami. Le monde a changé. Et la littérature n'est plus prise aussi au sérieux, ni par les auteurs, ni par les lecteurs. C'est le règne du postmoderne : l'essentiel est de s'amuser avec les mots, avec une liberté insouciante, de se réfugier dans l'illusion ou le fantasme, d'ignorer la souffrance ou la gravité. C'est ce qui plaît aux auteurs et aux lecteurs, à l'image du monde contemporain. Dans *Burning*, le personnage de Jong-su dit qu'il aimerait écrire un roman digne de Faulkner et Ben lui reproche d'être trop sérieux, que « c'est pas marrant ! » C'est exactement ce que les gens disent à un cinéaste aujourd'hui : « Si ton film est trop sérieux, c'est pas marrant ! » Autrement dit, si tu montres des choses sérieuses, les spectateurs ne vont pas suivre. De l'extérieur, le monde devient plus pratique, plus propre, plus lisse, plus sophistiqué, on veut donner l'impression qu'il n'y a plus aucun souci. Or, dès que l'on creuse un peu, on observe que l'inégalité sociale est extrême, que les problèmes de ce monde se sont accrus. Mais les gens n'aiment pas qu'on prenne ces réalités trop au sérieux, il est démodé d'en parler et, au contraire, les ignorer, c'est être *cool* et *relax*.

Mes personnages me représentent
(Yun Jung-hee dans *Poetry*)

Vendre du rêve ?

L'un de vos films parle justement de la fuite de la réalité, du refus du monde contemporain, mais d'une manière qui n'a rien de postmoderne : *Oasis* (2002). C'est le seul de vos films où, dans un même plan, on passe d'une vie réelle sordide à une vie fantasmée, dans l'esprit de ce couple de

Quel est ce fantasme que tout le monde porte en soi ? (Steven Yeun dans *Burning*)

handicapés. Qu'est-ce que dit ce film sur la capacité à voir le monde d'une façon plus légère sinon plus heureuse ?

Dans *Oasis*, c'est vrai que cette vision existe. Mais vous comprendrez mieux ce que je veux dire si je vous raconte comment m'est venue l'idée du film. Pour *Peppermint Candy*, je suis allé au festival de Cannes, pour la première fois. J'avais du mal à percevoir cet endroit, à m'y intégrer. Il y avait trop de gens ! La montée des marches, l'immense salle Lumière, les fauteuils rouges… sans parler du soleil qui tapait fort, ni du bleu éclatant de la mer ! J'avais l'impression d'être dans un univers irréel. Il y avait énormément de films, de bannières qui flottaient, on aurait dit que tout le monde vendait du rêve. En me tenant debout devant le Palais des festivals, parmi la foule, je me disais que tous étaient à la recherche de ce rêve. Face à moi, une bannière affichait un titre de film : « *Better than sex.* » Je me suis alors demandé : quelle est donc cette chose qui est meilleure que le sexe ? Je n'ai toujours pas vu ce film, mais c'est sûr qu'il vend du rêve et du fantasme ! Cette année-là, le film qui a provoqué la plus grande polémique était *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier. Tout le monde voulait le voir et je me suis aperçu que même lui, avec son histoire terrible, finissait par vendre du rêve. Tout le cinéma n'était donc voué qu'à cela ? Eh bien, la réponse est oui ! Tous les films vendent du rêve, c'est juste que le rêve change un peu d'un film à l'autre. Alors je me suis posé la question : qu'est-ce que mes films proposent aux spectateurs ? Et si je leur procure du rêve, quel genre de rêve cela va-t-il être ? Quel est le rêve ou le fantasme que tout le monde porte en soi ? C'est l'amour, bien sûr. Pour une personne amoureuse, l'amour est le rêve absolu. Mais pour la personne qui ne l'est pas, cet amour peut être perçu comme une perversion, un crime… ou, au contraire, comme quelque chose de banal et sans intérêt. Je me suis alors demandé comment définir cette notion de rêve. Dans les plans d'*Oasis* dont vous parlez, les images fantasmées peuvent paraître assez ordinaires, alors que pour les deux personnages handicapés, c'est totalement merveilleux.

Deux actrices

Quelle sorte de directeur d'acteurs êtes-vous ?

On dit souvent que je mène la vie rude aux acteurs ! C'est une rumeur largement répandue, parfois entretenue par les acteurs eux-mêmes, mais honnêtement, je ne la trouve pas fondée. Par exemple Jeon Do-yeon racontait qu'il avait été très difficile pour elle de tourner *Secret Sunshine*, de même que Moon So-ri *Oasis*… Mais c'est évident : c'était très dur pour Moon So-ri, parce qu'elle devait physiquement interpréter une handicapée. N'importe quel acteur ne peut pas faire ce qu'elle a fait, elle est allée au-delà de mes espérances. Non seulement elle devait se contorsionner de façon radicale, mais tous les détails de ses émotions intérieures devaient aussi apparaître. Quant à Jeon Do-yeon, elle incarne un personnage qui souffre tellement que, pendant le tournage, elle se demandait si elle allait réussir à être fidèle à son rôle, et à l'interpréter de façon juste. Le pire pour elle, c'est que le lendemain, son personnage devait souffrir encore plus que la veille. Mais le plus difficile, c'est que je refusais de lui donner des instructions précises sur la manière de jouer les scènes, ce qui la désemparait. C'est quelqu'un qui a un immense talent, mais elle a commencé dans des séries TV où on lui demandait de jouer des choses très différentes et compliquées, tout en restant la plus « naturelle » possible ; elle a donc acquis une technique à toute épreuve. Et justement, je ne voulais pas que ressurgisse cette technique dans mon film : quand on demande à un acteur quelque chose de trop précis, il s'en remet à sa technique – exceptionnelle dans son cas – pour satisfaire ce qui lui est demandé. Je n'arrêtais pas de lui dire : « Ne joue pas, ressens. N'interprète pas ! Quand ce sera bien, il n'y a que toi qui le sauras, car tu le ressentiras. » C'était très dur pour elle de ressentir les émotions de Shin-ae, à travers tout ce qu'elle subit – l'enlèvement et la mort d'un enfant, la perte de la foi – au lieu de se contenter de les comprendre et de les « jouer ».

Comment l'aidez-vous ?

Il y a différents moyens. On peut l'encourager de façon générale, mais dans chaque scène, il peut y avoir une approche différente. D'abord parler avec elle, communiquer : beaucoup de conversations qui, parfois, n'ont rien à avoir avec le film. Par exemple, évoquer une expérience que j'ai vécue, ou qu'elle a vécue. C'est ce qu'on avait déjà dans la

méthode de Stanislavski : puiser dans ses propres émotions quelque chose de similaire à la situation de la scène. Et surtout, l'acteur ne doit pas penser qu'il est dirigé quand je le fais parler de lui. Car dès qu'il a l'impression d'être consciemment dirigé, l'artificialité refait surface. Il faut lui faire croire que je ne le dirige pas, mais qu'en parlant, il a ressenti quelque chose *par lui-même*, au fil de la discussion. Ce qui est drôle ici, c'est que l'actrice pense que le metteur en scène ne l'a pas du tout aidée, au contraire, et comme les sentiments qu'elle doit éprouver sont beaucoup trop forts, elle commence à haïr le réalisateur qui en est responsable… Du coup, ça l'aide à haïr Dieu dans le film ! Bien sûr, après le tournage, ce sentiment a disparu, nous nous entendons très bien, et elle a eu le prix d'interprétation à Cannes…

Comme un accord de piano

Employez-vous la même méthode avec tous les acteurs ?

Non, c'est une attitude possible, mais ce n'est pas un dogme applicable à tous. Il y a trente-six mille façons de mettre en scène les acteurs, ce qui équivaut à dire qu'il n'y a pas de méthode. Dans *Poetry*, avec Madame Yun Jung-hee, j'ai tenté diverses approches, alors que pour les petits rôles voire les figurants, j'étais beaucoup plus précis. Yun Jung-hee a tourné dans plus de trois cents films quand elle était jeune, mais elle était toujours post-synchronisée ; c'était la première fois qu'elle jouait en son direct. Sur le plateau, il y avait en permanence quelqu'un qui leur soufflait les dialogues et en plus, le réalisateur leur donnait des indications pendant les prises : « Là, rapproche-toi un peu plus de lui… Tu commences à avoir les larmes qui montent aux yeux… Maintenant, tu sanglotes ! » C'était ça, la direction d'acteur à laquelle elle était habituée. Elle avait donc développé un jeu « expressionniste ». Mais nous tournions en son direct, et d'autre part, je ne voulais pas que son jeu apparaisse comme une *interprétation*. Donc j'ai dû beaucoup parler avec elle avant, presque réplique par réplique : je lui parlais des émotions du personnage, de sa démarche, des expressions de son visage…

C'était plus analytique que d'habitude, sur ce que vous attendiez d'elle ?

Tout à fait, parce qu'elle a fait tellement de films qu'elle est complètement imprégnée du jeu d'acteur, c'est en elle, mais il n'est pas facile de lui faire comprendre ce que je demande et ce qu'est devenu le cinéma aujourd'hui. Elle essaie à chaque fois différentes interprétations… Un peu comme un piano qui aurait des centaines de touches et sur lequel il faut trouver, pour chaque note, le bon accord. Mais ce fut un immense bonheur, et j'ai vraiment compris en quoi c'est une grande actrice : d'instinct, dès qu'elle comprenait ce que je voulais, elle arrivait en un clin d'œil à obtenir des choses qu'elle n'avait jamais faites auparavant, tout cela après avoir quitté les plateaux depuis seize ans !

Collaborations

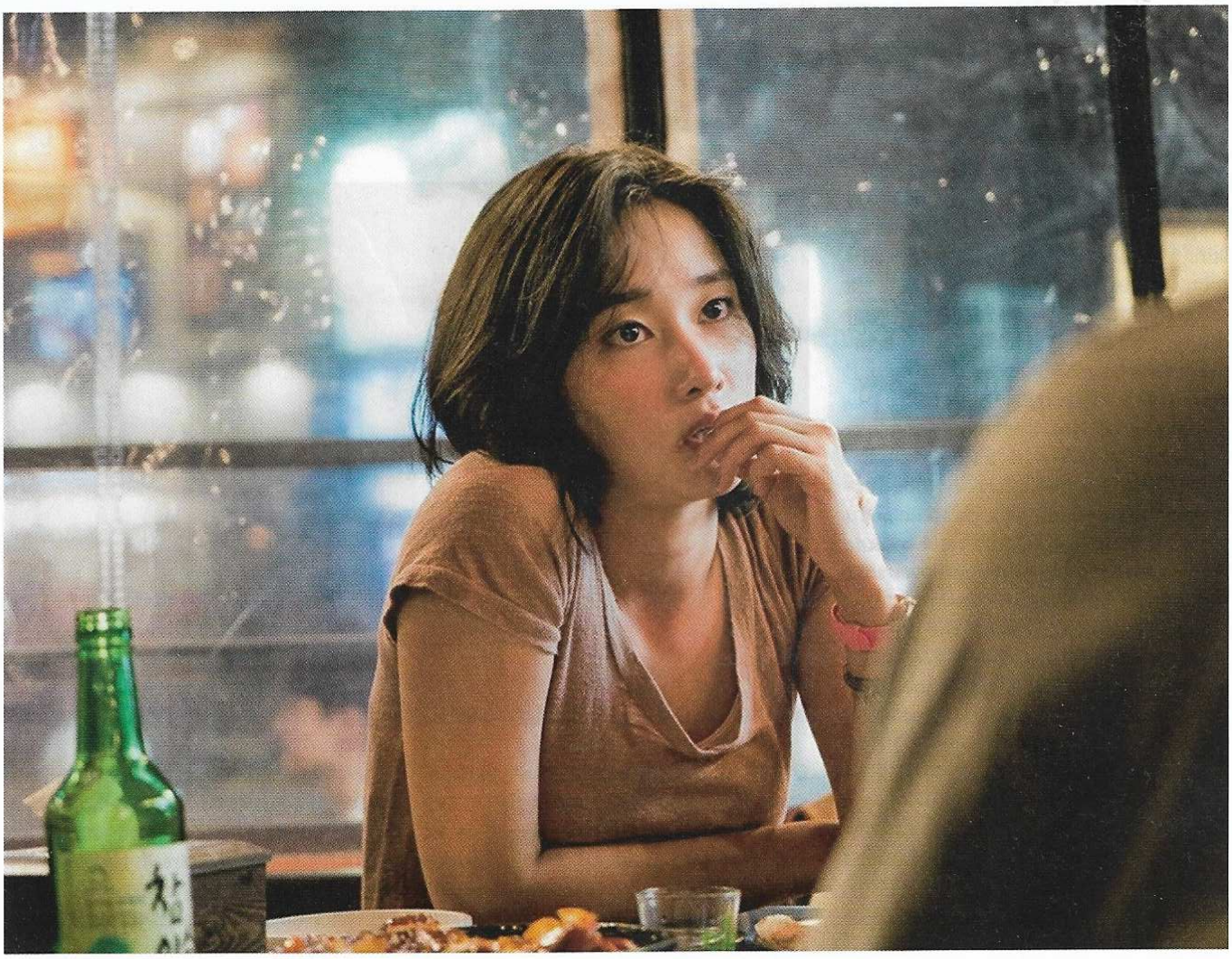
Dans vos films, on retrouve souvent les mêmes collaborateurs artistiques, sauf en ce qui concerne les directeurs de la photo…

C'est un pur hasard. Le premier, You Yong-kil, est mort peu de temps après. Et les suivants, quand j'ai voulu les reprendre, étaient indisponibles. Je mets énormément de temps à réfléchir au scénario, puis quand les images me viennent, je le rédige très vite et on enchaîne tout de suite le tournage. Malheureusement, comme je me décide à la dernière minute, la plupart du temps, les chefs opérateurs qui ont déjà leur planning prévu ne sont pas libres. Pour *Burning*, Hong Kyung-pyo était une exception, j'ai longuement préparé le film avec lui. Comme il parle de la jeunesse, je voulais un chef opérateur assez jeune, aventureux et flexible. Même si tout est minutieusement préparé dans les grandes lignes (comme toujours), je souhaitais quelqu'un d'ouvert à l'imprévu. J'adore la lumière naturelle. En numérique, cela m'a permis de tourner dans la pénombre ou au crépuscule, en n'ajoutant presque pas d'éclairage.

Vous avez en revanche toujours le même monteur, Kim Hyun…

C'est le doyen des monteurs coréens, il a même travaillé avec Shin Sang-ok ! En fait c'est pratiquement moi qui monte mes films. D'ailleurs, quand je tourne, j'ai déjà le montage en tête. Il affine ce que j'ai fait. Mais surtout, ce qui est bien avec lui, c'est qu'il n'hésite pas à me dire ce qu'il pense – surtout quand il a des critiques à formuler –, il a une sensibilité aiguë. Le plus important pour moi, c'est qu'il porte un jugement très fiable sur ce que je fais. ■

Instinctivement, elle comprenait ce que je voulais (Yun Jung-hee dans *Poetry*)



La possibilité du désordre
Sur le cinéma de Lee Chang-dong

Franck Kausch

Surfaces biaisées, réfléchissantes, incertaines (Jeon Jon-seo dans *Burning*)

Mise en scène : quoi qu'on en dise, le terme indique la démiurgie, la refondation du monde, sinon l'architecture visionnaire qui substitue au réel l'ordre du réel. Même lorsque le geste vise au brouillage, même lorsque le sens n'est en définitive que celui du heurt, du choc et de l'impossible (Lynch, par exemple), même lorsque c'est pour restituer une énergie enfouie, un geste virginal (Pasolini ou Cassavetes, possiblement). Mettre en scène, c'est toujours abolir le monde dans un dessin ou un dessein du monde, c'est-à-dire un ordre, fût-ce celui de la machine à coudre et du parapluie sur la table de dissection. C'est pourquoi rien n'est plus utopique qu'un cinéma du désordre, qui n'atteindra jamais que des signes artificiels de la confusion, à l'intérieur d'un cadre qui la déploie, bon gré mal gré, comme horizon d'intelligibilité possible. Même *l'Acinéma* de Debord finit dans le complot.

Mais le désordre, ce n'est pas la confusion ou le chaos, qui offriront toujours les chatoiements infinis d'une fable nouvelle (Buñuel déjà, mais tout autant Ferrara). Le véritable désordre, c'est la contradiction, plate, obstinée et revêche, celle qui se donne moins dans la table rase de l'iconoclasme que dans le vide de l'incompréhension. Et ici, il y a le cinéma de Lee Chang-dong, capable de proposer une image du monde qui le rend insaisissable et anomique à mesure qu'il l'arpente et le décrit. Il faut donc que sa mise scène n'en soit pas une, ou alors procède selon une opération inédite.

La force du cinéma de Lee est de procéder dans l'autre sens : sa poétique visuelle est fondée sur la fluidité, l'ondulation et l'amplitude, mais au service d'un paradoxal resserrement de l'image des hommes aux frontières de leur cécité et de leur incompréhension. Filmer l'espace, pour Lee, c'est toujours renoncer à le construire, c'est pourquoi l'extériorité est d'abord donnée à travers des surfaces biaisées, réfléchissantes, incertaines (les vitres de la voiture dans *Secret Sunshine* ou *Poetry*, le corps instable dans un espace sans échelle claire au début d'*Oasis*, la profondeur de champ d'un train qui avale les personnages dans *Green Fish*...). Mais au lieu de tirer de cette fragmentation un espace opaque ou fermé, la caméra puise dans la discontinuité du champ le prétexte à une mobilité radicale, tirant de l'évasement des échelles et du flottement des plans un geste presque liquide, optant toujours pour le profil et le reflet contre la frontalité, balayant l'espace, connectant ses parties (les intérieurs vitrés laissant apparaître la trépidation de la rue, les rues désertes dont l'obscurité resserre les volumes sur les corps qui les arpentent). L'espace de Lee Chang-dong est en ce sens un lieu de circulation, appréhendée à travers ses obstacles et ses détours. Du coup, s'il porte la caméra, cela n'induit jamais un espace haché, brisé ou saccadé, portant son échelle unique à travers les soubresauts des corps. Il s'agit bien plutôt de maintenir, même dans les longs travellings, un constant *bougé*, dont l'ondulation unifie la matière filmique : ce sont les trajets hantés de Jong-soo à la recherche des serres brûlées de *Burning*, l'errance de Shin-ae entre rage et pardon dans *Secret Sunshine*... Du coup, les corps sont entraînés dans un espace qui les avale à la manière d'une destinée plus large, mais sans parvenir à s'y inscrire véritablement : entrées dans le cadre, plans qui serrent le protagoniste de dos, champs contrechamps non-raccords, reflets qui dissolvent les perspectives, écrasements d'échelle, autant de signes d'inadéquation du corps avec son milieu, ce qui désigne autant l'expérience d'un exil (*Secret Sunshine*, *Green Fish*, *Poetry*, où c'est la vacance de la mémoire qui signe la réclusion) que la certitude d'une fatalité (*Burning*, *Peppermint Candy*) : chacun est dans l'absolue certitude d'attendre quelque chose qu'il ignore pourtant.

Le monde est donc toujours le miroir du monde : quelque chose nous en sépare toujours, même et surtout dans la plus languide transparence (*Burning*). Lorsque la pluie vient noircir un cahier de poésie vierge (*Poetry*), elle confond le plan théorique de la page avec celui, très concrètement éprouvé, de l'écran, identifiant le réel avec le regard qu'on pose sur lui. Il en résulte, comme partout chez Lee Chang-dong, une série de signes, dont la signification n'éclôt jamais : d'où une solitude indépassable, dans les sautes du lien aux autres (l'oubli des mots dans *Poetry*), dans la circularité de l'expérience de chacun, matérialisée dans le regard enfui de Jong-soo dans *Burning*, toujours au-delà du contrechamp où il est attendu, toujours là où il n'y a rien. De quoi convoquer, obsessionnellement, une herméneutique.

En effet, l'unité organique de cette expérience du monde, celle des personnages comme celle de son spectateur, semble exiger l'unité d'un verdict. Car ainsi vont les signes : à les déchiffrer, il

faut renoncer à l'immanence, et choisir l'hypothèse d'un décret obstiné, seulement retardé dans son épiphanie par notre paresse à le lire. Ainsi, *Secret Sunshine* est-il l'oracle de lui-même : en jouant d'abord à se cacher, l'enfant est la pythie de sa propre fin, tout comme, en étant accueillie par une communauté souple et souriante, Shin-ae est comme vouée à éprouver, dans sa tragédie, la souveraine inutilité du pardon. Mais, sans effectivité du destin, ramené au simple caprice de la solitude (voir *Burning*), les signes du destin sont vides (d'où les *pourquoi, pourquoi ?*), ce que la caméra traduit par une pratique à *mi-distance* : toujours adhérente au personnage, mais sans jamais de proximité réelle, ni objective ni compatissante, disant par là la foncière impossibilité de l'autarcie comme la faillite de toute assomption collective (le Dieu chrétien est comme la mandarine de *Burning*, à laquelle on croit par la conviction d'une pantomime).

Ou bien c'est la poésie, censée être aux choses autant qu'à celui qui les sent : définie dans *Poetry* comme le souvenir des choses en train de disparaître, comme l'expérience des choses présentes comme si elles étaient enfuies, la poésie est, au sens étroit, la *possibilité* des choses, que les machinations sociales de l'image de soi cherchent sans cesse à acheter ou à racheter (le pardon, l'oubli, la corruption). Pour Mija, la poésie est impossible, car elle ne dit au fond rien d'autre que ce qui, dans le monde, disparaît, s'écoule comme une rivière ou une mémoire usée, et c'est alors le raccourci même du cinéma. On ne sent l'unité du monde que dans son agonie, son impasse, et alors on cesse d'y être. C'est aussi le verdict destinal de *Peppermint Candy* : en inversant la marche du temps, l'itinéraire de Yongho trace certes une causalité obtuse, mais reconstitue aussi un présent ancien, encore ouvert, vierge et neuf. D'où un dernier plan reconduisant le film à son commencement mais soulignant, en même temps que la promesse de la faillite, une ouverture encore intacte à cette liberté de ne rien devenir, possibilité toujours déjà perdue et sans cesse rejouée, résonnant autant chez Bartleby que chez le romancier qui n'écrit pas, le poète sans poésie, le handicapé sans handicap.

La foncière impossibilité de l'« autarcie » (Yun Jung-hee dans *Poetry*)

Si l'identité, c'est ce que l'on n'est jamais totalement, comment en rendre compte ? La réponse est aisée : cet appétit fiévreux de sens, au sein même de l'impossibilité de l'établir, définit les coordonnées d'une figure stratégique chez Lee, à savoir l'idiotie, l'autisme et toute la catégorie du trouble mental. L'idiot, c'est celui qui est privé, non de ceci ou de cela, mais privatif, qui existe par soustraction, dans une tessiture inaudible et des coordonnées closes. C'est celui dont on ne peut rien dire, qui ne peut rien dire (voir les interrogatoires d'*Oasis*), celui dont l'intériorité est le seul monde, qui n'en est donc pas un. La figure de l'idiot a ceci de stratégique qu'elle égalise rigoureusement l'activité et la passivité, loin des gestes sociaux de respectabilité ou de domination. C'est pourquoi, en neutralisant tout échafaudage de signification, en se révélant inapte aux transactions qui marchandent l'identité de chacun dans des échanges de puissance (voir le personnage de Ben dans *Burning*, les parents d'élèves de *Poetry*, les fidèles de *Secret Sunshine*, les policiers de *Peppermint Candy*, la mafia de *Green Fish*, voir aussi le thème récurrent de l'endettement), les idiots se révèlent parfaitement *sans valeur*, c'est-à-dire offerts au flux de l'injustifié. L'immédiateté de leur rapport au réel, où ils subissent ce qu'ils font, est le gage d'un diapason inédit, qui éclate dans ces scènes d'*Oasis* où Gong-ju sur un quai de métro ou dans un bus, quitte son corps infirme et spasmodique pour se mouvoir en arabesques gracieuses, laissant l'impression que nous voyons une personne rire et danser pour la première fois. Qui, sinon Lee Chang-dong, sait dire ainsi l'absolue gratuité du réel, éliminer par une facétie implacable tous les hiéroglyphes entêtés du destin qu'il a par ailleurs méthodiquement assemblés, et sans doute aussi ceux du bonheur ? La puissance de l'anormalité, c'est ainsi d'être une expérience qui ne se cristallise jamais en point de vue, comme Alzheimer contraint aussi à l'expérimenter, au point de faire vaciller ce qui pourtant la conditionne négativement : lorsque le poème de Mija se fond dans celui de la lycéenne morte, il troque toute singularité contre une mémoire plus large, aveugle et profonde, égalée à la rivière qui en charrie le drame et l'adieu. Le fil est implacable, dès lors, et il ne peut pas ne pas atteindre le récit qu'on en fait. Dit autrement, et réflexivement, cela signifie que les images qui rendent compte de cette vacance en sont elles-mêmes un effet et que l'art n'est qu'un mime autistique. Isolé, un tel constat reviendrait à une circularité nihiliste condamnée à s'éteindre. Mais, chez Lee, à la racine même de l'absence de sens, il y a un désir de sens, et la vraie valeur de son cinéma tient sans doute au fait que l'absurde est un point de départ, non une réponse offerte à peu de frais. Nous voulons savoir, s'il y a un chat ou pas, si Haemi est tombée dans le puits quand elle était enfant, si une serre a été incendiée, quel goût a la mandarine (*Burning*), nous voulons un récit, et nous ne nous concevons nous-mêmes que dans un récit, *comme* un récit. Nous sommes bien de cette étoffe dont sont faits les rêves, mais celle-ci est devenue la teneur même du réel. Plus les choses sont transparentes et lisibles, et l'image qui les signifie ample et insistante, plus nous les voulons opaques, et cela n'est rien d'autre que le geste artistique, singulièrement littéraire : vouloir les choses obscures, pour la joie inquiète de les éclairer. Le jeu du fantasme et du réel accouche alors de ce projet strict : l'art est la possibilité que rien n'existe. Portée à l'image, l'entreprise est folle, écartée entre la transparence la plus lisse et l'inquiétude la plus affolée. Le cinéma de Lee Chang-dong, qui pose dans *Burning* son art poétique, c'est l'opacité de la transparence. Et cela prend place, à égalité, dans le spectre shakespearien et faulknérien (« une fable dite par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et ne signifiant rien ») et dans les méandres de la jurisprudence de Coleridge (la « suspension volontaire de l'incrédulité »), cette fois portée à la puissance seconde : la vie n'est jamais sa propre preuve, non par impuissance à convaincre le scepticisme, mais par surabondance, parce qu'elle contient toujours sa propre image, littéraire et littérale tout autant. De même que nous croyons à la mandarine presque mallarméenne de *Burning*, notre solitude (qui est ici le vrai nom du désir, et tous les personnages de Lee sont rigoureusement *seuls*) peuple le réel avec la forme même de notre pensée : ce qui est sans doute la profonde ambition de la poésie, du pardon, du roman, mais aussi de l'idée de destin, et, commune à tous, cet oasis du monde qu'est l'idiotie. C'est cela, le désordre. ■

Loin des gestes sociaux de responsabilité et de domination
(Moon So-ri, Sol Kyung-gu dans *Oasis*)

Un cinéaste responsable jusqu'au bout*

Entretien avec Moon Sung-keun par Simon Daniellou et Park Heui-tae

Moon Sung-keun acteur dans la série télévisée *Life*

* *Propos recueillis à Ilsan New Town, le 3 janvier 2019 et traduits du coréen par Park Heui-tae et Simon Daniellou. Remerciements à Noh Ran.*

Simon Daniellou et Park Heui-tae : **Comment avez-vous fait la connaissance de Lee Chang-dong ?**

Moon Sung-keun : Je l'ai connu comme scénariste pour le réalisateur Park Kwang-su, notamment pour *A Single Spark* (1995), où je jouais un écrivain fictif préparant un livre sur Jeon Tae-il, jeune militant des droits des travailleurs qui s'est immolé en 1970, en signe de protestation contre le sort des petites mains du textile sous la dictature de Park Chung-hee. Au début des années 1990, mon père, le pasteur Moon Ik-hwan, était président de l'association pour la mémoire de ce martyr de la cause ouvrière sur lequel il voulait faire réaliser un film. Il m'a demandé conseil et je lui ai recommandé le réalisateur Park Kwang-su avec qui j'avais tourné *Black Republic* (1990) qui dénonçait la dure condition des ouvriers sud-coréens. Afin de renforcer la signification politique du projet, Park s'est appuyé sur Lee Chang-dong, son scénariste de l'époque très au fait des questions posées par le mouvement ouvrier. Venu de la littérature, Lee avait une sensibilité esthétique et une conscience des enjeux de la dramaturgie.

Avant cela, vous avez connu Lee Chang-dong comme assistant sur le tournage de *L'Île étoilée* (1993) de Park Kwang-su. Quel souvenir en gardez-vous ?

Sur le plateau, Lee Chang-dong semblait apprendre à une vitesse incroyable. À chaque fois qu'il fallait changer l'objectif de la caméra, il posait des questions. Il a appris ainsi, sur le tas. En voyant cela, j'ai pensé qu'il pourrait vite devenir un bon réalisateur et lui ai dit qu'il pouvait compter sur moi s'il souhaitait franchir le pas.

Comment s'est monté *Green Fish* (1997), son premier long métrage ?

Ce fut un projet collectif : le comédien Myeong Gye-nam, l'assistant de Park Kwang-su *[et futur réalisateur, NDLR]* Yeo Kyun-dong et moi-même avons accompagné Lee Chang-dong au cours de ses démarches dans le milieu en tant que nouveau réalisateur. À l'époque, Shim Hye-jin et Han Suk-kyu étaient les acteurs les plus célèbres de leur

génération. Si Lee Chang-dong connaissait déjà la première qui avait joué dans *L'Île étoilée*, je l'ai accompagné pour présenter le rôle principal au second, car j'avais alors une certaine réputation. En y repensant, il a bien choisi son sujet pour un premier film, un sujet très populaire dans le monde des voyous et des prostitués, avec un fort potentiel de succès. Ses longs métrages suivants n'ont jamais été déficitaires, jusqu'à *Poetry* (2010) en tout cas et, même sur ce dernier, il avait prévenu les investisseurs que le film ne remporterait pas un grand succès, sa franchise les a convaincus de s'engager. Il n'y a que récemment, avec *Burning* (2018), qu'il a été pris en défaut. De manière générale, il est très responsable en matière de budget. Il est redoutable et perfectionniste, sur le plan artistique comme dans les relations avec les investisseurs, d'ailleurs il somatise et en souffre beaucoup physiquement…

Green Fish s'est donc fait facilement ?

Non. Si le film avait, selon moi, tous les ingrédients d'un succès commercial, les investisseurs ont pourtant refusé le projet dont nous avions estimé le budget à 1,4 milliard de wons (environ 1 million d'euros). En définitive, nous nous sommes tournés vers le réalisateur et producteur de Cinema Service Kang Woo-suk *[l'un des pionniers de la modernisation du système de production sud-coréen, NDLR]* qui a téléphoné à Ahn Sung-ki, le protagoniste de *L'Île étoilée*, pour lui demander s'il pensait Lee Chang-dong capable de réaliser un film, ce à quoi l'acteur a répondu par l'affirmative. Kang Woo-suk a alors accepté de financer le film à condition de réduire le budget de 300 millions. C'est pourquoi, sur le plateau, les repas étaient frugaux…

Lee Chang-dong a-t-il suivi de près son scénario sur ce tournage ?

Ses scénarios sont très bien rédigés. D'ailleurs, à ses débuts, ils étaient refusés car écrits comme des romans, avec des descriptions très littéraires des scènes. Pour *Green Fish*, il avait parfaitement tissé la trame narrative de son scénario dont la structure était solide. Il n'y a donc pas eu de changement, sauf à la marge. Au départ, le rôle de Song Kang-ho était tout petit mais, impressionné par sa performance même dans des scènes assez simples, Lee Chang-dong lui a donné plus d'importance au fur et à mesure du tournage.

Quel genre de directeur d'acteurs est-il ?

Il est très efficace et peut tirer le meilleur d'acteurs inexpérimentés. Il a ainsi beaucoup apporté à Seol Kyeong-gu *[acteur principal de* Peppermint Candy, *NDLR]* ou Song Kang-ho. Il comprend à la perfection le jeu d'acteur. Je ne sais pas où il a appris cela. Il prétend qu'il était bon acteur quand il jouait dans la troupe de théâtre de son frère aîné, mais je n'étais pas là pour le voir ! En tout cas, des acteurs principaux aux figurants, tout le monde joue bien avec lui. Dans *Poetry*, j'ai été impressionné par la scène où les personnes qui suivent les cours de poésie racontent leurs expériences, alors qu'elles sont jouées par des acteurs inexpérimentés. Par la suite, j'ai appris qu'il les avait fait parler de leurs épreuves personnelles, puis avait réécrit leurs témoignages et leur avait demandé de les réinterpréter.

Sur le tournage de _Green Fish_, Lee dirigeait-il de près les acteurs ?

À l'époque, les deux acteurs principaux et moi-même étions déjà célèbres et il nous a laissés assez libres. Toutefois, au fur et à mesure du tournage, il a pris confiance en lui et nous a fait des demandes de plus en plus détaillées. D'après ce que je sais sur le tournage de son film suivant, *Peppermint Candy* (2000), Seol Kyeong-gu et Moon So-ri ont reçu énormément d'indications, au point qu'ils n'en pouvaient plus. Lee Chang-dong ne se satisfaisait jamais des prises et les reprenait sans cesse. Il accorde beaucoup d'attention au jeu d'acteur et met en scène ses films avec minutie. Il n'emploie jamais quelqu'un dont le jeu est stéréotypé, ce qui l'incite à se tourner plutôt vers des personnes sans expérience. Il a un regard exceptionnel pour repérer des personnes capables de bien jouer. Il a en effet été influencé par son observation de la pratique théâtrale avec son frère.

Quelles indications vous a-t-il données pour interpréter le rôle du mafieux dans _Green Fish_ ?

Il a choisi ma coupe de cheveux et m'a demandé de maigrir pour creuser mon visage : j'ai perdu 5 kg. Il m'a aussi proposé de rencontrer la personne qui a inspiré mon personnage et qu'il connaissait

---

« J'ai connu Lee Chang-dong pour *A Single Spark* réalisé par Park Kwang-su »

bien, mais j'ai refusé. Rencontrer un modèle vivant aurait pourtant été très utile ; en tant qu'acteur c'était mon devoir, mais le succès m'était monté à la tête et je me pensais au-dessus de cela à l'époque. Je le regrette encore beaucoup, Lee Chang-dong est quelqu'un de réfléchi qui ne parle jamais en l'air.

Quels souvenirs gardez-vous des scènes de violence physique ?

Les coups étaient simulés mais, par inadvertance, j'ai cassé le nez de Song Kang-ho dans la scène où je frappe un à un les hommes de main disposés en rang d'oignon. La caméra était placée derrière moi, j'ai mal estimé la distance et j'ai heurté son visage avec le poing, si bien que le tournage a dû être interrompu. La scène où je gifle l'actrice Shim Hye-jin aussi a été difficile. Pour éviter d'avoir à faire trop de prises, il aurait mieux valu que j'agisse franchement dès le début, mais c'était dur de frapper une femme. Ça ne me dérange pas de recevoir des coups, mais il m'est plus difficile d'en donner. Quand je revois cette scène, mon hésitation est perceptible. De même, dans une scène de *Peppermint Candy* où un homme est torturé, l'acteur détourne la tête à l'avance pour éviter le coup car, au bout de plusieurs prises, il souffrait trop, mais cela se voit.

Lee Chang-dong insistait-il sur le réalisme de ces moments de violence ?

Oui. Auparavant, on utilisait des bruitages stéréotypés pour simuler les coups, Lee Chang-dong a utilisé des sons inédits. Je ne sais pas comment il a fait. Peut-être a-t-il enregistré le son de coups portés sur des morceaux de viande… Les spectateurs remarquent les sons outranciers. Il a utilisé des sons réalistes, poussant la précision dans les moindres détails. Il ne cherche jamais à susciter artificiellement les émotions du public.

Puise-t-il beaucoup son inspiration dans le réel ?

Il intègre dans ses œuvres beaucoup de personnes qu'il a rencontrées ou d'expériences qu'il a vécues. Par exemple, dans *Poetry*, il y a plusieurs éléments qui concernent la mort du président Roh Moo-hyun dont il a été le ministre de la Culture. Dans *Secret Sunshine* (2007), l'histoire est une parabole qui pose la question du pardon vis-à-vis du dictateur Chun Doo-hwan.

Donne-t-il une signification sociale à ses films ?

Pour cet entretien, j'ai beaucoup réfléchi à Lee Chang-dong. Si je devais résumer, je dirais que c'est un artiste *seonbi* (선비), terme coréen qui désigne un lettré avec une certaine noblesse d'esprit. Difficile à traduire, cette notion vient du confucianisme et se distingue de celle plus occidentale d'intellectuel. L'intellectuel s'exprime avec clairvoyance, mais expose ses connaissances à tout-va. La notion de *seonbi* s'en démarque, car elle désigne en plus une personne au caractère vertueux qui mise toute son existence sur son œuvre, ses écrits. Dans la société coréenne, une personne intelligente ne sera pas célébrée si elle n'est pas vertueuse. Cette notion suppose de se tenir à l'écart de la politique politicienne, mais de prendre ses responsabilités, que ce soit vis-à-vis de la nation ou de la communauté, du peuple. En tant qu'artiste, Lee Chang-dong a beaucoup de sensibilité, il capte des choses rares et révèle des parts de la nature humaine souvent ignorées. C'est là le rôle d'un artiste. De plus, il pense en permanence à l'organisation globale de la société. Si l'on considère l'histoire moderne de la Corée du Sud, les années 1970-1980 étaient une époque où la littérature menait le monde artistique, où la décision personnelle d'un écrivain faisait bouger les choses. Il a vécu cette époque en tant qu'écrivain, et il a évolué à mesure que changeait la société. C'est pourquoi sa nature de *seonbi* l'empêche d'aborder légèrement sa création. Une œuvre peut être un essai, mais pas pour lui. Il ne parle jamais de son scénario avant de le finir. Avant de faire *Burning*, il a évoqué quelques idées, intéressantes selon moi, et je l'ai incité à les réaliser, mais il ne l'a pas fait car, pour lui, son œuvre c'est lui-même. Il se sent obligé de réaliser quelque chose qui satisfait tout le monde, les spectateurs comme les investisseurs. C'est un cinéaste responsable jusqu'au bout, il est perfectionniste à ce point ! Il n'arrive pas à mettre en route une idée si elle n'est pas aboutie. Lorsqu'il était écrivain, avant le passage à l'ordinateur, il jetait beaucoup de papier…

Malgré votre stature d'acteur de premier plan, vous avez joué à plusieurs reprises des petits rôles dans des films produits par Lee Chang-dong et son frère Lee Joon-dong. Pourquoi avoir accepté de ne faire que des apparitions dans *Une vie toute neuve* (Ounie Lecomte, 2009), *Hwayi : A Monster Boy* (Jang Joon-hwan, 2013), *A Girl at My Door* (July Jung, 2014) et dans *Burning*, le dernier film de Lee ?

Pour différentes raisons. J'avais promis au réalisateur Jang Joon-hwan de jouer dans son film *Save the Green Planet* (2003) après les primaires de 2002, où je soutenais le candidat Roh Moo-hyun. Toutefois, les sondages étaient en baisse et on m'a demandé de soutenir Roh Moo-hyun jusqu'à la fin de l'élection présidentielle. J'ai rompu ma promesse et, dès lors, j'avais une dette envers Jang Joon-hwan. C'est pourquoi j'ai joué dans *Hwayi : A Monster Boy*, ainsi que dans

Lee Chang-dong a eu l'air d'apprendre à une vitesse incroyable (*L'Île étoilée* de Park Kwang-su)

1987: When the Day Comes (2017). Dans le cas d'*Une vie toute neuve*, j'ai accepté le rôle secondaire du médecin de l'orphelinat parce que Lee Chang-dong produisait le film et que j'étais touché par le fait que la réalisatrice a été adoptée dans sa jeunesse. Apporter ma contribution à de belles œuvres est une bonne chose pour moi aussi. Quant à *Burning*, un autre acteur était prévu pour le rôle de l'avocat, mais c'est finalement moi qui l'ai interprété. J'étais un peu inquiet car il y avait beaucoup de dialogues.

Dans *Burning*, mais aussi dans *Une vie toute neuve* et *A Girl at My Door*, vous incarnez des figures d'autorité ou des représentants d'institutions. Savez-vous pourquoi des rôles de ce type vous sont confiés ?

Je n'y ai jamais réfléchi, mais je crois que c'est en partie en raison du respect que m'accorde Lee Chang-dong. En effet, la rencontre avec le médecin d'*Une vie toute neuve* est un tournant dans la vie de cette petite fille abandonnée par son père, tandis que le chef de la police est quelqu'un d'important dans la vie de la policière jouée par Bae Doo-na dans *A Girl at My Door*. Il ne s'agit pas de simples rôles utilitaires, ils ont une signification importante au sein de la structure narrative des films et je crois que c'est la raison pour laquelle Lee Chang-dong, son frère ou Jang Joon-hwan me les ont proposés. Il m'arrive de refuser des petits rôles après lecture d'un scénario, alors que j'ai accepté ceux-là. Même si c'était inconscient de ma part, je crois que c'est parce qu'il s'agissait de rôles avec une véritable fonction dans des œuvres aux significations profondes. *A Girl at My Door* et *Une vie toute neuve* sont d'excellents films.

Vous avez plusieurs fois joué pour Hong Sang-soo des rôles plus ou moins importants, (*La Vierge mise à nu par ses prétendants*, *Les Amours d'Oki*, *In Another Country*, *Seule sur la plage la nuit*, etc.). Quels sont les points communs et les différences entre Lee Chang-dong et Hong Sang-soo ?

J'apprécie Hong Sang-soo, notamment pour les personnages qu'il me fait interpréter et qui me donnent la liberté de redevenir moi-même, de sortir de l'image publique de l'engagement politique qui me colle à la peau, ce qu'il sait d'ailleurs lui-même très bien. Lee Chang-dong et Hong Sang-soo s'opposent souvent au sujet de la fonction du cinéma. Hong ne voit pas pourquoi le cinéma devrait revêtir une fonction sociale. Il nous a beaucoup fait boire sur le tournage de *La Vierge mise à nu par ses prétendants* (2000), au point que je n'arrivais plus à poursuivre le dialogue. J'ai même perdu connaissance lors d'une séquence de repas. Or, dans le manuel de l'acteur, il est bien stipulé qu'il ne faut pas boire d'alcool sur un plateau, qu'il faut interpréter son rôle à partir d'une situation fictionnelle. Mais il questionne ouvertement ce genre de principes établis et refuse toute posture idéologique. D'après lui, pour faire un film, il n'a qu'à continuer à entretenir sa sensibilité au monde. En revanche, pour un artiste *seonbi* comme Lee Chang-dong, faire un film relève de tout autre chose. En mettant dans ses films le monde qui l'entoure, il exprime une sensibilité personnelle et l'inscrit dans la société. Ce sont donc deux artistes totalement différents, mais qui se respectent.

Quel bilan tirez-vous de l'action de Lee Chang-dong comme ministre de la Culture en Corée du Sud de 2003 à 2004 ?

On peut penser à l'influence qu'a eue André Malraux sur la place de la culture dans la société française. S'inscrivant dans la tradition confucéenne, les *seonbi* se sont eux aussi impliqués dans la société coréenne, notamment dans les années 1970-1980, mais il y a toujours eu un relatif mépris pour les gens de cinéma, considérés comme des saltimbanques. Je suppose que Lee Chang-dong a accepté cette proposition parce que c'était sa responsabilité d'intellectuel, même si quitter pendant deux ans le milieu n'est pas facile pour un réalisateur. Au départ, il ne connaissait pas très bien les enjeux politiques liés à la culture, mais il a pleinement accompli sa tâche et, grâce à lui, le regard de la société sur les cinéastes a beaucoup changé. J'ai entendu un autre réalisateur lui dire que, grâce à son action en tant que ministre, il a senti qu'il était devenu quelqu'un de respectable aux yeux de la société. Lee Chang-dong a dynamisé le secteur et a réussi à faire soutenir par la direction centrale diverses demandes émanant de la province. Aujourd'hui encore, les fonctionnaires du ministère de la Culture le considèrent comme le meilleur ministre qu'ils aient eu. En tant que confrère, et en tant qu'ami ayant proposé sa candidature, je lui suis sincèrement reconnaissant d'avoir été à la hauteur. ■

Un sujet très populaire dans le monde des voyous et des prostitués (Shim Hye-jin, Han Suk-kyu, Moon Sung-keun dans *Green Fish*)